

ется сомнению. Человек без труда – бездельный, роскошествующий, красиво отдыхающий – ни разу не возникает на страницах мемуаров, кажется, авторы и не подозревают о таком способе жизни: все трудятся постоянно, и хотя с очень большим напряжением, но с естественным чувством приятия труда и его тяжести. Второй аспект: «Ценность человека, который «на все руки мастер». В крестьянской жизни узкий профессионализм не частотен и не востребован, поэтому авторы с уважением рассказывают о своих родителях и близких, которые умели делать всё, если же чего-нибудь и не умели, то быстро и бесстрашно этому обучались. Третий аспект концепции труда: «Труд нужен не только для выживания, но и для становления человека и страны». Третья ценностная доминанта: «Трудность жизни и ее преодоление». Трудность жизни чаще всего воплощается в концепте бедности, ее какой-то экзистенциональной «правоты», что, по нашему представлению, во многом связано с идеологией Октябрьской революции и лежащей в ее основе социалистической идеи, восходящей, видимо, к библейским ценностям.

Литература

Рабенко Т. Г., Лебедева Н. Б. Речевой жанр в парадигме лингвистической вариантологии (на материале жанра «личный дневник») // Вестник Томского государственного университета. 2017. № 425. С. 26–31.

Мартьянова И. А.
Санкт-Петербург, Россия

ИМПЛИЦИТНОЕ ВЫРАЖЕНИЕ ОЦЕНКИ В ТЕКСТЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНОСЦЕНАРИЯ

Имплицитное выражение оценки в тексте отечественного киносценария получило теоретическое осмысление и воплощение в трудах С. М. Эйзенштейна. Приведем характерный пример. Функционально-ориентировочный сдвиг, переводящий событийную информацию в оценочную, регулирует организацию фрагмента его сценария «Иван Грозный», рассказывающего о безвременном падении царского лю-

бимца – Федора Басманова. Контур темы падения заявлен расположением композитивов-высказываний:

За столом царь и опричники в монашеских одеждах сидят.

Высоко над ними по золотому своду небесному сорок мучеников расписаны.

Вниз глядят. Золотыми венчиками поблескивают.

Звонко Федька поет.

Неотрывно старик Басманов на сына глядит.

На небольшой текстовой площадке несколько раз меняется ракурс изображения наблюдаемого / ненаблюдаемого. Его смена осуществляется уже во втором высказывании (снизу – вверх). Порядок следования композитивов передает постепенность визуального восприятия, его последовательную конкретизацию, что не только замедляет темп текстового развертывания, но и фиксирует точку зрения в верхней позиции. Следующие композитивы бросают «камеру» воспринимающего сверху вниз, а фиксированная сверху позиция воспринимающего (*Вниз глядят. Золотыми венчиками поблескивают*) контрастно сменяется крупным планом персонажа (*Звонко Федька поет*). Таким образом, позиция наблюдателя перемещается снизу вверх и снова вниз. Эта траектория создается расположением композитивов и локальными конкретизаторами (*высоко, вниз*). Выражение оценочной информации связано также с выдвиганием Федора Басманова, роль которого значима для раскрытия трагического лейтмотива единовластия и одиночества Ивана. Выдвижение этого персонажа осуществляется конвергенцией точек зрения. Он высвечивается с трех разных позиций, заданных последовательностью композитивов: 1) сверху (*Вниз глядят*); 2) с позиции воспринимающего (*Звонко Федька поет*); 3) с позиции другого персонажа (*Неотрывно старик Басманов на сына глядит*).

Таким образом, «...молекулярная драма столкновений монтажных кусков разрастается в полноценное столкновение страстей участников драмы...» [Эйзенштейн 1962: 386] Событийный смысл прорастает модулами имплицитной оценки.

Два вида оценочного монтажа, очень чуткого к особенностям сценарных жанров (образный и понятийный), могут быть представлены как сопряжение наблюдаемого / ненаблюдаемого и вместе с тем противопоставлены друг другу своими ориентирами в поисках ос-

нования оценки. В образном монтаже это основание сравнения или уподобления нередко алогичное, тогда как в понятийном монтаже это основание сопоставления и установления логической зависимости (импликации, уступки и т. д.).

Литература

Эйзенштейн С. М. Сценарные разработки // Вопросы киноматюратур-гии. 1962. Вып. 4. С. 343–390.

Норец М. В.
Симферополь, Россия

АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ И ГЕОПОЛИТИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ СТАНОВЛЕНИЯ ЖАНРА ШПИОНСКОГО РОМАНА В АНГЛИИ КОНЦА XX В.

Историям о секретных агентах более 115 лет, однако до сих пор возникают вопросы, связанные с аксиологией художественных произведений. Первый общепризнанный шпионский роман – «Загадка пещер» Эрскина Чайлдера – был опубликован в 1903 г. [Норец 2013а: 206]. Но некоторые критики возводят историю шпионов в художественной литературе к 1821 г. – времени публикации романа «Шпион», написанного Джеймсом Фенимором Купером [Норец 2013в: 12].

Есть, правда, несколько критиков (шведский критик Ян Броберг и американский Винсент Старетт), которые, подобно Дороти Л. Сэйерс, относят появление истории о шпионах к библейским временам, вспоминая рассказ об израильских лазутчиках, отправившихся высматривать Землю обетованную (Числ. 13). Но мы не станем подробно касаться этих древних рассказов, оставаясь в рамках XX в.

Сюжет, связанный с разгадыванием загадок или распутыванием головоломок, достаточно часто встречается в литературных произведениях различных жанров, однако большинство критиков считает, что именно такого рода сюжетные линии указывают на элементы детектива.

Эрик Эмблер, один из самых плодовитых авторов шпионского романа, утверждает, что не было ни одного периода в истории челове-